



Interférences littéraires Littéraire interferenties

Multilingual e-Journal for Literary Studies

<http://www.interferenceslitteraires.be>

ISSN : 2031 - 2790

Michel DE DOBBELEER & Piet VAN POUCKE

Littéraire hypes in het interbellum: schone leien en de pseudoververtalingen van “Jim Dollar” en “Boris Robazki”

Samenvatting

Volgens *world literature studies* en de polysysteemtheorie zijn jonge of zogenaamd perifere literaturen buitengewoon ontvankelijk voor interferenties met andere systemen. Ook sociaal-politieke en culturele omwentelingen of literaire vacuüms in meer gevestigde en/of “centrale” literaturen kunnen echter soms een vertaalboom veroorzaken. Dit laatste leek het geval met pseudoververtalingen van westerse populaire fictie in het jonge Sovjet-Rusland, die geacht werden de leemte aan spannende massalectuur op te vullen. Een van de eerste pseudoververtalers was Marietta Sjaginjan, die haar *Mess-mend* (1924) presenteerde als een Russische vertaling van een Amerikaanse avonturenroman van de hand van “Jim Dollar”. Tegen het einde van dat decennium maakte Nederland kennis met een geval van pseudoververtaling in de andere richting van de Oost-Westas: in het zog van een Dostojevskihype werd de “vertaling” van Boris Robazki’s *Waarom ik niet krankzinnig ben* (1929) onthaald als een Dostojevskiaans werk. Al gauw bleek Robazki in feite Maurits Dekker te zijn die de recensenten die zijn werk een paar jaar eerder nog bekritiseerd hadden, te slim af was geweest. Aan de hand van een lijst met mogelijke redenen waarom auteurs hun toevlucht nemen tot pseudoververtaling, gaan we na hoe Sjaginjan en Dekker hebben geprofiteerd van de eigenheid van hun respectieve literaire systemen.

Abstract

According to world literature studies and polysystem theory, young or so-called peripheral literatures are considered to be particularly receptive to interferences with other literatures. Yet, at times socio-political and cultural turns or literary vacuums in more established and/or central literatures can cause a translation boom, too. The latter seemed to be the case with pseudotranslations of Western popular fiction in early Soviet Russia, where pseudotranslations were thought to fill the lacuna of exciting mass literature. One of the first pseudotranslators was Marietta Shaginian, who presented *Mess-mend* (1924) as a Russian translation of an American adventure novel by “Jim Dollar”. Near the end of the same decade, the Netherlands experienced a case of pseudotranslation in the other direction of the East-West axis: in the wake of a Dostoevskii hype the ‘translation’ of Boris Robazki’s *Why I’m not mad* (*Waarom ik niet krankzinnig ben*, 1929) was hailed as a Dostoevskian work. Quite soon Robazki turned out to be in fact Maurits Dekker, who had outsmarted the reviewers who a few years earlier had criticized his work. By means of a parameter set of reasons why authors play the trick of pseudotranslation, we analyze how Shaginian and Dekker have exploited the peculiarities of their respective literary systems.

Om dit artikel te citeren :

Michel DE DOBBELEER & Piet VAN POUCKE, “Littéraire hypes in het interbellum: schone leien en de pseudoververtalingen van ‘Jim Dollar’ en ‘Boris Robazki’”, in: *Interférences littéraires/Littéraire interferenties*, 19, “Enjeux métatitionnels de la pseudo-traduction/Pseudotranslation and metafictionality”, Beatrijs VANACKER & Tom TOREMANS (eds.), november 2016, 89-106.



Interférences littéraires Literaire interferenties

Multilingual e-Journal for Literary Studies

COMITÉ DE DIRECTION – DIRECTIECOMITÉ

Anke GILLEIR (KU Leuven) – rédactrice en chef – hoofdredactrice

Beatrijs VANACKER (FWO-KU Leuven) – secrétaire de rédaction – redactiesecretaris

Sophie DUFAYS (UCL) – secrétaire de rédaction – redactiesecretaris

Elke D'HOKER (KU Leuven)

Lieven D'HULST (KU Leuven – Kortrijk)

Hubert ROLAND (FNRS – UCL)

Myriam WATTHEE-DELMOTTE (FNRS – UCL)

David MARTENS (KU Leuven)

Matthieu SERGIER (UCL & Université Saint-Louis -
Bruxelles)

Laurence VAN NUIJS (KU Leuven)

CONSEIL DE RÉDACTION – REDACTIERAAD

Geneviève FABRY (UCL)

Agnès GUIDERDONI (UCL)

Ortwin DE GRAEF (KU Leuven)

Jan HERMAN (KU Leuven)

Guido LATRÉ (UCL)

Nadia LIE (KU Leuven)

Michel LISSE (FNRS – UCL)

Anneleen MASSCHELEIN (KU Leuven)

Christophe MEURÉE (AML)

Reine MEYLAERTS (KU Leuven)

Stéphanie VANASTEN (UCL)

Bart VAN DEN BOSCHE (KU Leuven)

Marc VAN VAECK (KU Leuven)

COMITÉ SCIENTIFIQUE – WETENSCHAPPELIJK COMITÉ

Olivier AMMOUR-MAYEUR (Université Sorbonne Nouvelle –
Paris III & Université Toulouse II – Le Mirail)

Ingo BERENSMEYER (Universität Giessen)

Lars BERNAERTS (Universiteit Gent & Vrije Universiteit Brussel)

Faith BINCKES (Worcester College – Oxford)

Philip BOSSIER (Rijksuniversiteit Groningen)

Franca BRUERA (Università di Torino)

Àlvaro CEBALLOS VIRO (Université de Liège)

Christian CHELEBOURG (Université de Lorraine)

Edoardo COSTADURA (Friedrich Schiller Universität Jena)

Nicola CREIGHTON (Queen's University Belfast)

William M. DECKER (Oklahoma State University)

Ben DE BRUYN (Maastricht University)

Dirk DELABASTIA (Université de Namur)

Michel DELVILLE (Université de Liège)

César DOMINGUEZ (Universidad de Santiago de Compostela
& King's College)

Gillis DORLEIJN (Rijksuniversiteit Groningen)

Ute HEIDMANN (Université de Lausanne)

Klaus H. KIEFER (Ludwig Maximilians Universität München)

Michael KOLHAUER (Université de Savoie)

Isabelle KRZYWKOWSKI (Université Stendhal-Grenoble III)

Mathilde LABBÉ (Université Paris Sorbonne)

Sofiane LAGHOUATI (Musée Royal de Mariemont)

François LECERCLE (Université Paris Sorbonne)

Ilse LOGIE (Universiteit Gent)

Marc MAUFORT (Université Libre de Bruxelles)

Isabelle MEURET (Université Libre de Bruxelles)

Christina MORIN (University of Limerick)

Miguel NORBARTUBARRI (Universiteit Antwerpen)

Andréa OBERHUBER (Université de Montréal)

Jan OOSTERHOLT (Carl von Ossietzky Universität Oldenburg)

Maité SNAUWAERT (University of Alberta – Edmonton)

Pieter VERSTRAETEN (Rijksuniversiteit Groningen)

Interférences littéraires / Literaire interferenties

KU Leuven – Faculteit Letteren
Blijde-Inkomststraat 21 – Bus 3331
B 3000 Leuven (Belgium)

Contact : beatrijs.vanacker@kuleuvenbe – sophie.dufays@uclouvain.be

LITERAIRE HYPES IN HET INTERBELLUM: schone leien en de pseudoververtalingen van “Jim Dollar” en “Boris Robazki”

Het belang van vertalingen binnen de wereldliteratuur en haar rijke geschiedenis is simpelweg immens, nog het meest in de betekenis die de vermaarde Johann Wolfgang von Goethe in 1827 aan die term gaf. Naar aanleiding van zijn lectuur in vertaling van een – volgens hem slechts doorsnee – Chinese roman introduceerde de nu eens verlichte, dan weer romantische, maar altijd erudiete Duitser *Weltliteratur* als een soort transnationaal project voor zijn cultuurminnende tijdgenoten. Goethe verwachtte niets dan goeds van de voortaan alsmaar toenemende lectuur en kennisname, over de taal- en andere grenzen heen, van elkaars literaturen.¹

Vertalingen zijn terecht de “motor” van de wereldliteratuur genoemd.² Wat zou er van de bekendheid van Homerus, Dante, Dostojevski of Murakami zijn geworden, als het maken, circuleren en lezen van vertalingen niet zo’n vanzelfsprekendheid was? Voor de Amerikaanse *world literature scholar* David Damrosch, die zich iets gelijkaardigs afvroeg met betrekking tot het *Gilgamesjepis*, is het circuleren van literaire werken “beyond their culture of origin, either in translation or in their original language” dé voorwaarde om ze tot de wereldliteratuur te rekenen.³

Van de in dit artikel behandelde romans, Jim Dollars *Mess-mend* (1924) en Boris Robazki’s *Waarom ik niet krankzinnig ben* (1929), heeft de laatste zelfs in die wel erg ruime zin nooit tot de wereldliteratuur behoord. Jim Dollars zogenaamd uit het Engels in het Russisch vertaalde *Mess-mend*, van de hand van Marietta Sjaginjan, zou “nog” zes keer vertaald worden, meer bepaald in het Duits (1925), Chinees (1930), Hongaars (1931), Tsjechisch (1958), Slowaaks (1981) en Engels (1991). De “Russische” roman *Waarom ik niet krankzinnig ben*, daarentegen, van Boris Robazki alias Maurits Dekker, kon nooit in een andere taal dan het Nederlands worden gelezen en heeft (dan) ook nooit buiten dat taalgebied gecirculeerd. Toch willen wij precies deze twee literaire werken met elkaar confronteren omdat zij beide de bekendste gevallen van pseudoververtaling waren uit het interbellum in hun respectieve culturen, en bovendien zeer representatief geacht kunnen worden voor de tijdgeest daarin.⁴ Dat Dekkers roman nooit buiten het Nederlandse taalgebied heeft gecirculeerd, wil overigens uiteraard niet zeggen dat ook hij niet heeft kunnen meegenieten van

1. Dat weten we via Goethes gesprekken met (en opgetekend door) Eckermann: Johann Peter ECKERMANN, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens* (Hrsg. F. Bergemann), Wiesbaden, Insel, 1955 [1836, 1848], 205.

2. Theo D’HAEN, *The Routledge Concise History of World Literature*, London, Routledge, 2012, 117.

3. David DAMROSCH, *What Is World Literature?* Princeton, Princeton University Press, 2003, 4, 39-77.

4. Zie Robert RUSSELL, “Red Pinkertonism: An Aspect of Soviet Literature of the 1920s”, in: *Slavonic and East European Review*, 1982, 60, 3, 394, die *Mess-mend* met voorsprong de “most famous and commercially most successful example of Red Pinkertonism” (zie verder) in Rusland noemt.

de aantrekkingskracht, van het anders-zijn van het zogeheten systeem waaruit zijn roman “vertaald” werd.

Volgens de polysysteemtheorie, waarvan de opzet prima past binnen de bredere (in feite overkoepelende) *world literature studies*, kan elke nationale literatuur, of die uit een bepaald taalgebied, worden beschouwd als een apart, (meer/minder) centraal dan wel perifeer systeem.⁵ We kunnen in die terminologie hard maken dat Sjaginjan en Dekker van het prestige van respectievelijk het Amerikaanse (Angelsaksische) en Russische systeem hebben willen profiteren, al zijn de redenen waarom auteurs overgaan tot de curieuze vorm van misleiding die de pseudovertaling is, stellig nader te specificeren. Christine Lombez deed dat overzichtelijk als volgt:

Essayer de dégager les ressorts d'une pseudotraduction suppose que l'on prenne en compte aussi bien des raisons [1] d'ordre psychologique (désir de reconnaissance littéraire), [2] socio-économique (arguments commerciaux), que celles [3] d'ordre idéologique (volonté de faire passer des 'messages' grâce à l'alibi de la traduction). Enfin, les finalités [4] d'ordre esthétique (importer et/ou proposer de nouvelles formes ou thématiques littéraires) ne sont pas à négliger.⁶

Daarmee steunt ze op het pionierswerk van vertaalwetenschapper en polysysteemtheoreticus Gideon Toury die, weliswaar minder gegroepeerd, ook verwijst naar de mogelijkheden van de pseudovertaling om als het ware minder abrupt en opzichtig nieuwigheden binnen een systeem te introduceren (cf. 4) of om een individuele auteur die het publiek al met bepaalde werken verbindt, toe te laten met een schone lei te herbeginnen.⁷ Ook kan men het spel spelen om een zogeheten inheemse tekst meer prestige te verlenen, met name het prestige van het literaire systeem van de brontaal, wat zowel commerciële winst kan opleveren als (op termijn) de status van de schrijver ten goede kan komen (cf. 2 en 1). Tot slot kan men ook voor een pseudovertaling opteren om censuurmaatregelen te omzeilen die voor oorspronkelijk werk in de regel strenger zijn (cf. 3). Toury benadrukt dat geen van deze diverse redenen exclusief is.⁸ Zoals we zullen zien, sluiten ze elkaar inderdaad geenszins uit. In wat volgt steunen we op Lombezs onderverdeling, al vervangen we haar eerste reden door een meer ‘tastbare’ (zie noot 7): (1) *tabula rasa*-reden, (2) commerciële reden, (3) ideologische reden en (4) esthetisch-innoverende reden.

1. SJAGINJAN-DOLLAR EN DE “RODE PINKERTON”-HYPE

Volgens de paradigma's van *world literature (studies)* en polysysteemtheorie kunnen vertalingen ons iets leren over de redenen waarom de ene literatuur de andere toestaat om te gaan interfereren met het eigen “systeem”. Vooral “jonge” en zogenaamd “perifere” literaturen blijken uitzonderlijk ontvankelijk te zijn voor invloeden

5. Zie Itamar EVEN-ZOHAR, “Polysystem Studies”, in: *Poetics Today*, 1990, 11, 1.

6. Christine LOMBEZ, “La ‘traduction supposée’ ou: de la place des pseudotraductions poétiques en France”, in: Dirk DELABASTITA & Rainier GRUTMAN (eds.), *Fictionalising Translation and Multilingualism*, Antwerpen, Hogeschool Antwerpen, Hoger Instituut voor Vertalers en Tolken, 2005, 109.

7. Deze manier om alsnog dan wel meer literaire erkenning na te streven zal ook wel psychologisch te verklaren zijn, maar valt toch maar *deels* samen met Lombezs eerstgenoemde reden. Wij spreken in dit verband van ‘*tabula rasa*-reden’.

8. Gideon TOURY, *Descriptive Translation Studies – and Beyond* (rev. ed.), Amsterdam, John Benjamins, 2012, 48-50.

van buitenaf, maar ook in gevestigde en “centrale” literaire systemen kunnen sociaal-politieke en culturele omwentelingen of een literaire lacune ertoe leiden dat vertalingen dominant worden en het voortouw nemen in de literaire discussies.⁹

Dat was met name het geval in Rusland na de revoluties (in februari en oktober) van 1917. In een poging om radicaal te breken met het tsaristische verleden en een nieuwe – proletarische – maatschappij op te bouwen na de culturele omwenteling, ging de pasgeboren Sovjetstaat op zoek naar nieuwe literaire structuren en patronen. Twee schijnbaar complementaire processen kwamen daarbij tegelijk op gang. Aan de ene kant werd gezocht naar een literaire vorm die geschikt zou zijn voor massale verspreiding onder de – in theorie toch – nieuwe heersers van het immense land, de proletariërs. Aan de andere kant poogden de leiders van het land om met alle mogelijke middelen te bewijzen dat Sovjet-Rusland niet streefde naar een isolement, maar wel degelijk een plaats verdiende op de culturele landkaart van Europa. In 1918 al werd de eerste stap gezet in een proces van literair vertalen, dat “may well be the largest more or less coherent *project* of translation the world has seen to date”.¹⁰ Hiervoor werd de uitgeverij *Vsemirnaja literatoera* (*Wereldliteratuur*) opgericht, op initiatief van Anatoli Loenatsjarski en onder leiding van Maksim Gorki, die als doel had de klassieken van de wereldliteratuur ook voor Russische lezers beschikbaar te maken.¹¹ Tegelijk creëerde de staat op deze manier een monopolie en de mogelijkheid om de volledige controle te krijgen over de import van literaire werken.¹² Het prestige dat aan deze buitenlandse werken toegekend werd en de belemmeringen die al kort na de revolutie in werking traden voor de productie van originele Russischtalige werken zorgden ervoor dat veel grote Russische schrijvers, met Boris Pasternak als bekendste naam, zich aan het vertalen zetten. Hierbij waren de genres die traditioneel ondervertegenwoordigd waren in Rusland, bijzonder populair: “In Russia and East Central Europe, where native authors have produced comparatively few good books of adventure and travel, mystery novels, thrillers and light comedy for the theater, translation has traditionally filled this gap”.¹³

De interesse voor vertaalde literatuur was dan ook groot, maar niet op de manier waarvan de nieuwe leiders droomden. Het Russische lezerspubliek, waarvan het hoogst opgeleide deel vermoeid geraakt was door de zware maatschappijkritische literatuur van de realisten van de voorbije decennia, met voorop Dostojevski en Tolstoj, en het minst opgeleide deel simpelweg pas recent had leren lezen, koos eenduidig voor de “vaak klunzige” vertalingen van (voornamelijk) Engelstalige pulpliteratuur.¹⁴ Veruit de popu-

9. Theo D’HAEN, *The Routledge Concise History*, 124-125.

10. Susanna WITT, “Between the lines. Totalitarianism and translation in the USSR”, in: Brian James BAER (ed.), *Contexts, Subtexts and Pretexts. Literary translation in Eastern Europe and Russia*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 2011, 167.

11. Dit grootschalig vertaalproject is tot op heden niet grondig bestudeerd. Een analyse van het fenomeen is te vinden in Maria KHOTIMSKY, “World Literature, Soviet Style: A Forgotten Episode in the History of the Idea”, in: *Ab Imperio*, 2013, 3, 119-154.

12. Leon BURNETT & Emily LYGO, “The Art of Accommodation: Introduction”, in: Leon BURNETT & Emily LYGO (eds.), *The Art of Accommodation. Literary Translation in Russia*, Bern, Peter Lang, 2013, 21.

13. Maurice FRIEDBERG, *Literary Translation in Russia. A Cultural History*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1997, 203.

14. Marija MALIKOVA, “Chalturovedenie: sovetskij psevdoperevodnoj roman perioda NĖPa” (anders dan in de hoofdstuk, waar we het cyrilisch op de gebruikelijke Nederlandstalige manier transcriberen, hanteren we (bij verwijzingen) in de noten de wetenschappelijke internationale transliteratie), in: *NLO* 103 (2010), 109-139. [Online], <http://magazines.russ.ru/nlo/2010/103/mm7.html>. Malikova heeft het over “chalturnye” (letterlijk: “knoeiwerk-”) vertalingen.

lairste verhalen en de “true people’s literature”¹⁵, ook voor de revoluties al, waren de “Pinkertons” een generieke term die in Rusland gebruikt werd om te verwijzen naar de (esthetisch-innoverende) Russische vertalingen van de verhalen over detectives als Nat Pinkerton, Nick Carter en Sherlock Holmes. Pogingen werden gedaan om een eigen revolutionaire literatuur te creëren en te promoten, maar door “the complete inadequate nature of the official literature made available to a semiliterate and predominantly rural populace” bleef die grotendeels ongelezen.¹⁶

Als reactie lanceerde Nikolaj Boecharin dan maar een oproep in 1921 om zelf een “Rode Pinkerton” te gaan creëren,¹⁷ als een tegengewicht tegen het monotone ideologische voedsel van de “proletarische” cultuur. Dat de Russische auteur (van Armeense afkomst, dochter van een gerussificeerde arts) Marietta Sjaginjan (1888-1982) als een van de eersten de handschoen opnam met haar *Mess-mend*,¹⁸ lag niet voor de hand. Vóór de Russische revolutie genoot zij een relatief succes als symbolistische dichter, maar zij begreep allicht snel dat deze literaire stroming niet veel toekomst had in de nieuwe proletarische staat, die, integendeel, een eenvoudige literatuur zonder formalistische experimenten – voor én door arbeiders – beoogde te creëren. In haar memoires gaf zij toe dat zij als jongvolwassene, net als veel andere Russen, gretig de vertaalde Pinkertons verslond, maar dat kan evengoed een typische Sovjet-*trope* zijn waarmee zij in 1975, het jaar waarin haar memoires verschenen, haar loyaliteit aan het Sovjetsysteem wilde bewijzen door elke betrokkenheid met de symbolisten te minimaliseren en haar “gewone” afkomst te benadrukken.¹⁹ Dralyuk wijst in dat verband op de onhandige formuleringen waarmee zij de Pinkertons “in haast komisch materiële bewoordingen” verdedigt.²⁰ Hier komen voor Sjaginjan alvast twee redenen voor pseudovertaling in het spel, naast de zonet gesuggereerde ideologische overwegingen. Niet alleen had zij een artistieke *tabula rasa* nodig om te breken met haar symbolistische verleden (een stap die er misschien zelfs toe geleid heeft dat zij het er een decennium later levend van afbracht), maar tegelijk speelde hier ook een beperkte commerciële reden: *Mess-mend* verscheen namelijk tijdens de relatief liberale periode van de Nieuwe Economische Politiek (NEP) in Sovjet-Rusland, die door Lenin ingevoerd was in een poging om de economie én de cultuur uit het slop te halen na de verwoestingen tijdens de burgeroorlog (1917-1921). Alle boekuitgaven werden nog steeds voorgelegd aan de censuur, maar “(n)u met de NEP het particulier initiatief in ere hersteld en van hogerhand ingevoerd werd als enig middel om het land te redden van een catastrofe, schoten privé-uitgeverijen als paddestoelen uit de grond” en dat betekende dat schrijvers bleven vergoed worden

15. Boris DRALYUK, *Western Crime Fiction Goes East: The Russian Pinkerton Craze 1907-1934*. Leiden-Boston, Brill, 2012, 84.

16. *Ibid.*, 67.

17. Robert RUSSELL, “Red Pinkertonism”. Russell dateert de oproep (wellicht foutief) in 1923. Boris DRALYUK (*Western Crime Fiction*, 84-85) baseert zich op recenter onderzoek en gaat ervan uit dat de oproep al in 1921 gelanceerd werd. Het bewuste artikel van Boecharin is verloren gegaan.

18. De volledige romantitel luidt *Mess-mend, ili Janki v Petrograde (Mess-mend, of Yankees in Petrograd)*, maar in de Russische literatuurwetenschap wordt meestal naar de verkorte titel verwezen.

19. Ook Russische auteurs die terugkeerden naar de Sovjet-Unie na het vaderland te zijn ontvlucht in de naweeën van de revolutie, moesten vaak een bewijs van loyaliteit leveren om aanvaard te worden als Sovjetauteur. Voorbeelden hiervan zijn de romans *Aëliia* (1922-1923) van Aleksej Tolstoj en *Den’ vtoroj (De tweede dag)*, 1934) van Il’ja Erenburg.

20. Boris DRALYUK, *Western Crime Fiction*, 102: “in almost comically material terms”.

op basis van verkoopcijfers.²¹ Bij het begin van de NEP telde Moskou alleen al 220 privé-uitgeverijen, waarvan een aantal het, ondanks de grote nationaliseringsgolf, uithield tot 1930.²² In 1932 echter werd de “Schrijversbond” opgericht die alle schrijvers *de facto* reduceerde tot literaire “ambtenaren”, verenigd onder één “gleichen Verwaltung” en afhankelijk gemaakt van “demselben staatlichen System der Belohnungen und Strafen”.²³

Dat Sjaginjan de populaire boekjes op zijn minst goed kende, kan afgeleid worden uit het feit dat haar roman, die als een pseudovertaling uit het Engels gepresenteerd werd, alle kenmerken vertoont van een echte Pinkerton, met als held een verdediger van het Goede die het uiteraard haalt van de vertegenwoordiger van het Kwaad, en daarbij gebruikmaakt van alle mogelijke technische snufjes die in de meeste gevallen regelrecht uit de sciencefictionliteratuur geplukt worden. In *Mess-mend* lezen we hoe Mikael (Mik) Tingsmaster (*Michael Thingsmaster*) en zijn internationale arbeiderscollectief *Mess-mend* met behulp van ingenieuze en fantastische uitvindingen een stokje steken voor de plannen van miljonair Dzbek (*Jack*) Kressling om Sovjet-Rusland te vernietigen en de Russische monarchie te herstellen.

Op stilistisch vlak beantwoordde *Mess-mend* volledig aan de eisen van het genre. Dralyuk heeft het in verband hiermee over “Shaginian’s parodic, frantically plot-driven narrative [...] patently inflected by Formalist theory”, dat wel populair was bij de lezer, maar dermate afweek van wat de proletarische critici verwachtten van “literatuur voor het volk”, dat Sjaginjan de wind van voren kreeg voor “the novel’s insufficiently Marxist content”.²⁴ Deze opmerking reflecteert overigens mooi de typische tweespalt uit de NEP-periode tussen de aanhangers van vorm (een “westerse” schrijfstijl met de nadruk op plot) en inhoud (de utilitaristische idealen van de partijideologen).

Een van de specifieke kenmerken van pseudovertalingen schuilt in de omstandigheid dat de auteur, bij gebrek aan een toonbare brontekst, extra moeite moet doen om de authenticiteit als “vertaling” te bewijzen, al gaat het dan niet zozeer om “vraisemblance”, maar om “l’illusion de la véracité”.²⁵ De fictieve auteur is uiteraard volslagen onbekend bij de lezer en daarom doet de pseudovertaler soms een poging om een heuse auteur te scheppen door diens “biografie” toe te voegen aan de tekst. Ook Sjaginjan’s roman bevat een aantal tekstuele verwijzingen die de authenticiteit van het werk tegenover de lezer moeten bewijzen met als meest opvallende fragment het metafictionele “Dollar, zijn leven en werk. Inleidend essay”.²⁶

Om van *Mess-mend* een geschikt voorbeeld van “Rode Pinkerton” te maken, was Sjaginjan nagenoeg gedwongen om de handeling te situeren in Sovjet-Rusland, dat ze wel op een dermate onhandige manier beschreef dat de lezer geloof kon hechten aan de buitenlandse origine van de zogeheten schrijver. Het was immers

21. Emmanuel WAEGEMANS, *Geschiedenis van de Russische literatuur: 1700-2000*, Amsterdam, Mets & Schilt, 2009, 248.

22. Marc SLONIM, *Die Sonjetliteratur*, Stuttgart, Alfred Kröner Verlag, 1972, 51.

23. *Ibid.*, 189.

24. Boris DRALYUK, *Western Crime Fiction*, 114-115.

25. Isabelle COLLOMBAT, “Pseudo-traduction: la mise en scène de l’altérité”, in: *Le Langage et l’Homme*, 2003, 38, 1, 150.

26. “Dollar, ego žizn’ i tvorčestvo. Vstupitel’nyj očerk”. Zie Mariëtta ŠAGINJAN, “Mess-mend, ili Janki v Petrograde. Roman-skazka”, in: Mariëtta ŠAGINJAN, *Sobranie sočinenij v devjati tomach. Tom vtoroj*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1971, 236-241.

ondenkbaar dat de fictieve Amerikaanse auteur “Jim Dollar” (zie verder) in de mogelijkheid zou verkeren om Rusland met eigen ogen te aanschouwen en dus moest de illusie gewekt worden dat hij de actie beschreef op basis van een naïeve en abstracte voorstelling van het land, gebaseerd op clichés en beschrijvingen van derden. Sjaginjan speelt hier perfect op in en verwerkt een aantal (doorzichtige) fouten in de tekst die bedoeld zijn om de reële identiteit van de auteur te verdoezelen. Zo wordt een van de personages in het boek pseudo-Russisch “Katja Ivanovna” genoemd, een verhaspeling van twee registers die door een Rus nooit op die manier gebruikt zou worden. Een personage met deze naam zou door een “echte” Russische schrijver ofwel “Jekaterina Ivanovna” (het hogere, officiële register), ofwel gewoon “Katja” (de gemeenzame omgangstaal onder vrienden) genoemd worden, wat dus de geringe vertrouwdsheid van de auteur met zijn onderwerp zou moeten suggereren.

Iets gelijkaardigs gebeurt verder in de tekst in hoofdstuk 31 (“Yankees in Petrograd”). Een van de rivieren die door Sint-Petersburg stromen, is de Mojka, die als volgt beschreven wordt door Jim Dollar: “Zij denderden nu langs de granieten oever van de stormachtige Mojka, die zijn golven door de hele stad rolde”.²⁷ Dit onterecht bombastische beeld van de Mojka verraadt de geringe vertrouwdsheid van de gefingeerde schrijver met de topografie van de voormalige hoofdstad: de Mojka is namelijk nauwelijks vijf kilometer lang en in normale omstandigheden – en dus niet tijdens de talrijke overstromingen die de stad sinds de stichting geteisterd hebben – kabbelt deze rivier gezapig door de stad.

Opvallend is overigens dat de maskerade relatief lang aangehouden en zelfs nog versterkt wordt in een latere fase. In de verzamelde werken (in negen delen) van Sjaginjan is een “portret” van Jim Dollar afgedrukt, zoals dat bestemd was voor publicatie in het derde deel van de *Mess-mendreeks* (zie verder).²⁸

Anderzijds lijkt Sjaginjan toch ook niet al te veel moeite te doen om het pseudovertaalde karakter van de tekst te verbergen. De tekst bevat alvast een aantal sleutels voor de ontmaskering van de echte auteur, met name in het metafictionele “Inleidende essay” waar Sjaginjan in het kort het levensverhaal beschrijft van de fictieve auteur, Jim Dollar. Dollar wordt zeggend geboren in maart 1888, niet toevallig de maand en het jaar waarin ook Sjaginjan het levenslicht zag. Hij wordt als een soort vondeling, maar goed gekleed en dus wellicht kind van welstellende ouders, op het station overhandigd aan een kruier aan wie een dollar beloofd wordt als hij het kind even wil bijhouden, maar uiteindelijk komt niemand terug om de baby op te halen en wordt hij geadopteerd door de kruier. Zoals Jan Herman en Beatrijs Vanacker opmerken, is de topos van de vondeling of wees een vaak voorkomende metafictionele verwijzing naar het proces van vertaling, waarbij een artefact uit de ene cultuur door de andere wordt “geadopteerd”.²⁹ Niet alleen refereert de metafoor van de vondeling aan de onduidelijke ontstaansgeschiedenis van het werk zelf, Sjaginjan doelde met deze metafoor waarschijnlijk ook op de drastische wijzigingen

27. “Они мчались сейчас по гранитному берегу бурной Мойки, катившей свои волны через весь город.” Zie Mariëtta ŠAGINJAN, *Mess-mend*, 371.

28. Mariëtta ŠAGINJAN, *Sobranie sočinenij. Tom vtoroj*, tegenover p. 288.

29. In de context van het 18e-eeuwse Frankrijk wijzen Herman en Vanacker erop dat “there is no doubt that the themes of the foundling and the orphan were essential subjects of both the theatre and the novel during the epidemic phase of anglomania”, als een indicatie van de “extensive exchange between France and England through real or pseudo-translations”. Zie Edward KIMBER, *The Happy Orphans*. Edited by Jan Herman & Beatrijs Vanacker, MHRA Critical Texts, 29, Cambridge, Modern Humanities Research Association, 2015, 251.

in haar eigen schrijverscarrière. Net als Jim Dollar was zij kind van rijke ouders en had zij een “bourgeois” verleden als symbolistische dichter, en net als Jim Dollar kwam zij uiteindelijk in het “kamp” van de arbeiders en de “Rode Pinkertons” terecht, met dat verschil dat Jim Dollar daar niet zelf voor kon kiezen, terwijl zij zich ten volle bewust was van deze stap.

Een goed verstaander kon ook nog een andere, best wel gewaagde verwijzing naar de identiteit van de échte auteur vinden in de eerste hoofdstukken van de roman. Een van de boosaardige kapitalisten die Sovjet-Rusland willen vernietigen is namelijk hoteleigenaar Setto, “een rijke Armeniër” die naar Amerika geëmigreerd was met “zijn vrouw, kinderen en een grote voorraad meubelmakersgereedschap”.³⁰ Ook de vader van Sjaginjan had Armenië ooit verlaten om zijn geluk te beproeven in Rusland.

Toch komt het metafictionele spel met de lezer het best tot uiting in het “Inleidende essay”. Zo wordt bijvoorbeeld snel duidelijk dat de auteur van *Mess-mend* misschien toch geen *native speaker* van het Engels is, wanneer wordt uitgelegd hoe *Jim Dollar* aan zijn naam komt: enerzijds waren de doeken waarin de baby gewikkeld was genaamtekend (opnieuw een verwijzing naar zijn rijke afkomst) met *D.D.*, anderzijds werd voor het bijhouden van de jongen een dollar beloofd. Sjaginjan was zich wellicht ten volle bewust van het feit dat het nepkarakter van de vertaling hiermee doorprikt kon worden. In het Russisch is het esthetisch karakter van de dubbele “D” namelijk wel geslaagd aangezien de voornaam Jim in het Russisch fonetisch als *Dzjim* getranscribeerd wordt, maar bij de “terugvertaling” in het Engels gaat dit effect uiteraard volledig verloren. Sjaginjan had wel degelijk een voorliefde voor allitererende effecten. Niet toevallig krijgt het arbeiderscollectief in de roman de naam *Mess-mend* en heet het hoofdpersonage van de vervolgroman *Lori Len*.

En het essay bevat nog plaatsen waar het spel met de lezer voortgezet wordt. De tekst verwijst naar een aantal realia in New York waaronder bestaande (er verscheen inderdaad een krant met de naam *New York Herald* in die tijd), maar ook volledig fictieve, zoals de uitgeverij *Prix-fixe-book* of de *Ol Street* (die Sjaginjan wellicht bedacht als verbastering van de Russische schrijfwijze van *Wall Street*).³¹ Het verhaal bevat daarnaast een relatief riskante allusie op de Sovjetmaatschappij wanneer Sjaginjan beschrijft hoe *Mess-mend* het eerste deel is van een hele reeks romans van Jim Dollar, waarvan het eerste in de Verenigde Staten uit de handel genomen was omdat het “geïnspireerd was door de Oktoberrevolutie”.³² De vraag is hoeveel lezers inzagen hoe onwaarschijnlijk deze bewering was: als het eerste deel uit de handel genomen werd, is het weinig realistisch te veronderstellen dat er een hele reeks romans verschenen zou zijn. Bovendien was het censureren en weigeren van literaire werken een praktijk die net in Rusland schering en inslag was, niet in de Verenigde Staten.

Hoe *Mess-mend* uiteindelijk echt onthaald werd bij de lezer is in de Sovjetcontext moeilijk te bepalen. De “ernstige” critici, die binnen de grenzen van wat de Sovjetcultuur in het begin van de jaren 1920 nog toeliet op zoek waren naar literaire hoogstandjes, hadden geen interesse voor dit – in hun ogen – op literair vlak meestal min-

30. Mariëtta ŠAGINJAN, *Mess-mend*, 262-263.

31. *Ibid.*, 239.

32. *Ibid.*, 240.

derwaardige genre. Voor de critici van de in die jaren opkomende “proletarische” tijdschriften zoals *Oktjabr* (*Oktober*), *Na postoe* (*Op wacht*) en later *Na literatoernom postoe* (*Op literaire wacht*) vormde alles wat ook maar enigszins aan westerse (“bourgeois”) literatuur deed denken een aanleiding om alle scheldregisters open te trekken, en dat was bij *Mess-mend* niet anders. De Leningradse uitgeverij *Gosizdat* (*Staatsuitgeverij*) zag echter wel brood in Sjaginjan's roman en drukte de roman – geheel in de traditie van de vertaalde Pinkertons – in tien wekelijkse afleveringen (1923-1924) in de voor die tijd relatief grote oplage van 25.000 exemplaren, duidelijk rekenend op een grote afzetmarkt.³³ Het feit dat Sjaginjan later ook nog twee vervolgormans schreef, *Lori Len, metallist* (*Lori Len, metaalbewerker*, 1925) en *Mezjdoenarodny vagon* (*De internationale wagon*, 1925), die uiteindelijk pas in 1935 (diep in de Stalintijd) kon verschijnen onder een andere naam, *Doroga v Bagdad* (*De weg naar Bagdad*), bevestigt het aanvankelijke succes van *Mess-mend*. Al bij al was *Mess-mend* ook de enige in het lijstje van de pseudovertalingen die in de periode 1924-1928 in het Russisch verschenen,³⁴ die een voldoende literair niveau haalde om vertaald te worden in andere talen (zie hoger).

In *Kak ja pisala Mess-mend* (*Hoe ik Mess-mend schreef*), dat Sjaginjan publiceerde als een afzonderlijk boekje in 1926, geeft zij toe dat de maskerade van de pseudovertaling niet helemaal geslaagd was, maar dat de lezer desondanks het raden had naar de ware identiteit van de schrijver. Namen die hierbij circuleerden waren die van Ilja Ehrenburg³⁵ en Nikolaj Boecharin, maar sommige lezers geloofden zelfs dat de roman het werk was van een of ander (niet bij naam genoemd) jongerencollectief, een verschijnsel dat in die tijd sterk gepromoot werd binnen het kader van het officiële, “proletarische” cultuurbeleid.³⁶

De roman *Mess-mend* werd overigens pas in 1956 voor het eerst heruitgegeven, niet toevallig na de dood van Stalin en midden in de beweging van de *Dooi*, en dit keer werd als auteur Marietta Sjaginjan vermeld, weliswaar met tussen haakjes de toevoeging Jim Dollar. Op dat moment had de auteur duidelijk al geen behoefte meer aan de maskerade van de eerste uitgave en waren er ook geen economische overwegingen meer in het spel, wel integendeel. Tijdens WO II waren de teugels van de Sovjetcensuur enigszins gevierd, in een poging om een zo groot mogelijk deel van de bevolking achter de verdediging van het land te scharen, maar na de overwinning ging deze relatieve culturele vrijheid snel weer verloren. De periode tussen 1945 en de dood van Stalin (1953) was in de Sovjet-Unie gekenmerkt door een radicaal antiwesters (en anti-Joods) cultureel beleid, dat tot gevolg had dat alleen de meest overtuigende communistische buitenlandse auteurs vertaald konden worden. Ook literatuur uit de niet-Russische Sovjetrepublieken werd vanaf het midden van de jaren dertig gretig vertaald in het Russisch en gepromoot,³⁷ een omstandigheid waarvan Sjaginjan, met haar Armeense familienaam, alleen maar kon profiteren, ook al waren haar literaire werken hoegenaamd geen vertalingen.

33. Boris DRALYUK, *Western Crime Fiction*, 136.

34. Zie Marija MALIKOVA, “Chalturovedenie”, 1, voor een overzicht van Russische pseudovertalingen, verschenen tussen 1924 en 1928.

35. Een van de mogelijke redenen waarom de lezers Ehrenburg “verdachten”, was, naast de overeenkomsten met zijn parodiërende literaire stijl, het feit dat ook Ehrenburg, net als Sjaginjan, een voorkeur voor allitererende titels etaleerde: zijn *Chulio Churenito* (*Julio Jurenito*) verscheen in 1922, *Trinadcat' trubok* (*Dertien pijpen*) in 1923.

36. Marietta ŠAGINJAN, *Kak ja pisala Mess-mend*, Moskva, Kinopečat', 1926, 4. Geciteerd in Boris DRALYUK, *Western Crime Fiction*, 106.

37. Maria KHOTIMSKY, “World Literature”, 150.

Ondertussen had Sjaginjan zelf ook al een hele weg afgelegd. De trilogie die zij ingezet had met *Mess-mend* kan als het ware als een biecht of een overgangsritueel beschouwd worden, waarbij zij de “jeugdzonde” van het symbolisme afzwoer en haar keuze voor een alignering met het Sovjetregime duidelijk maakte aan de literaire beleidsvoerders. Vanuit dat standpunt gezien had Sjaginjan duidelijk haar *tabula rasa*-redenen om de weg van de pseudovertaling op te gaan. In de jaren die daarop volgden, koos zij uiteindelijk helemaal voor de onderwerping aan de vereisten van ‘socialistische’ literatuur en verliet zij de weg van de spannende lectuur, en hierbij zullen uiteraard eerder ideologische redenen gespeeld hebben.

Sjaginjan zag terecht in dat de mogelijkheden van de Rode Pinkertons en de pseudovertalingen tegen het einde van de jaren 1920 uitgeput waren en dat zij een nieuwe weg moest inslaan als zij als auteur wilde overleven in Stalins Sovjet-Unie.³⁸ Hoe communistisch het hele sujet van *Mess-mend* ook opgevat was, het genre van de Pinkertons was en bleef door en door westers en dat kon niet verdoezeld worden door een simpele verdwijntruc, waarbij een arbeiderscollectief de rol van de detective overneemt. De eerder vermelde Pinkerton, Carter en Holmes zijn volbloed individualistische helden die hun populariteit ontleen aan de manier waarop de lezer zich kan inleven in het spannende sujet en zich vereenzelvigen met de held. De proletarische literatuur zocht in de jaren 1920 precies naar wegen om het collectivisme te introduceren en de arbeidersmassa om te vormen tot de ware held van het verhaal, en romans als *Mess-mend* hoorden in dat schema niet thuis. Al bij al is het, in tegenstelling tot bijvoorbeeld Majakovski's *150.000.000*,³⁹ niet zozeer de arbeidersmassa die Amerikaanse schurken met haar handenarbeid verslaat, maar de creativiteit en inventiviteit van uitvinder Tingsmaster die de balans in de roman doet overslaan ten gunste van de werkers.

Sjaginjan begreep het onhoudbare karakter van deze situatie en nam al gauw afstand van het hybride compromisgenre van de Rode Pinkertons om vanaf 1930 definitief de stap te zetten naar de “productieroman”. Met haar essays over grote bouwprojecten verspreid over de hele Sovjet-Unie en de roman *Gidrosentral* (*Waterkrachtcentrale*, 1930-1931) ging zij uiteindelijk deel uitmaken van de canon van het “socialistisch realisme”, een positie die zij tot haar dood in 1982 bleef bekleden.

2. DEKKER-ROBAZKI EN DE WESTERSE DOSTOJEVSKIHYPE

Terwijl de Russische (Sovjet)literatuur een kortstondige passie voor westerse ontspanningslectuur beleefde in de jaren 1920, ontwikkelde zich aan de kapitalistische *wes*kant van het Europese vasteland een tendens naar meer beschouwend, zwaarder proza, naar het grote voorbeeld van de Russische realisten. Zo was het kleine Nederland na de Eerste Wereldoorlog de gewillige prooi geworden van een ware Dostojevskihype. De ster van de Russische letteren was in het Westen al een aan-

38. Dat het wel degelijk om een kwestie van leven en dood ging, wordt geïllustreerd door het volgende detail: naar verluidt had Sjaginjan in de jaren 1930 steeds, als een vorm van levensverzekering, de brief van Stalin in haar handtas waarin hij zich verontschuldigde dat hij door tijdsgebrek geen voorwoord kon schrijven bij haar “productieroman” *Gidrocentral* (Katerina CLARK, Evgeny DOBRENKO, Andrei ARTIZOV & Oleg NAUMOV, *Soviet Culture and Power. A History in Documents, 1917-1953*, New Haven-London, Yale University Press, 2007, 117).

39. Zie Katerina CLARK, *Petersburg. Crucible of Cultural Revolution*. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1995, 175.

tal decennia daarvoor gaan rijzen, in het bijzonder in de Franse en Duitse literatuur,⁴⁰ taalgebieden die al in Goethes tijd beslissend waren op het gebied van wereldliteratuur, niet alleen als “producent”, maar ook als “doorgeefluik”, of juister: “mediator”, ervan. Een specifiek kenmerk van dat doorgeven of mediëren bestond erin dat literatuur uit oostelijker of zuidelijker streken dan het Duitse en Franse taalgebied vaak het Nederlandstalige leespubliek bereikten via intermediaire Duitse of Franse vertalingen. Zo verging het ook de werken van de grote Russische realisten,⁴¹ wier canonisering in het Westen in volle gang was op een moment waarop men in Rusland al lang aan ander en vooral korter werk toe was (zie hoger).

Het is in het zog van de bovengenoemde hype dat de in een joods-Amsterdams gezin geboren Maurits Dekker (1896-1962), na een kwakkelende start van zijn literaire carrière, aan het eind van de jaren twintig zijn kans waagt met een schone schrijverslei te herbeginnen via de truc van de pseudovertaling. In 1929 verschijnt bij de Haagse uitgever Leopold de 235 pagina's tellende roman *Waarom ik niet krankzinnig ben* van de “Rus” Boris Robazki, “in het Nederlandsch bewerkt door A. Bakels”, aldus het derde ongenummerde blad.⁴² De kunstgreep lukt wonderwel: Dekker is de critici die hem eerder in dat decennium nog verguisden – i.h.b. Frits Lapidot – te slim af en het is begrijpelijkerwijs niet zonder triomf dat hij zich in 1931 bekendmaakt, na een oproep daartoe van Hendrik Marsman (die iets had opgevangen over een mystificatie) in *De Vrije Bladen*, op dat moment onder zijn redactie.⁴³ De *tabula rasa*-motivering om tot een pseudovertaling over te gaan is hier dus met succes aangewend en de in zijn geval daarmee vast gepaard gaande commerciële motivering (schrijven was Dekkers broodwinning) eveneens: de roman zou nog twee herdrukken meemaken (Arbeiderspers, 1946, en Meulenhoff, 1960), beide op Dekkers eigen naam.

Waarom ik niet krankzinnig ben, het omstandige pleidooi van een patiënt tot zijn psychiaters om hen ervan te overtuigen dat zij hem ten onrechte gek verklaren, deed de critici meteen aan Dostoevski denken.⁴⁴ In dit pleidooi annex getuigenis

40. Marjet BROLSMA, “Dostoevsky: A Russian Panacea for Europe”, in: *European Studies*, 2014, 32. De Dostoevskihype was in Duitsland wel groter dan in Frankrijk (p. 197).

41. Pieter BOULOGNE, *Het temmen van de Scyth: de vroege Nederlandse receptie van F.M. Dostoëvskij*, Amsterdam, Pegasus, 2011.

42. Die Bakels is alvast geen *fictieve* bewerker (gebruikelijk in pseudovertalingen), in die zin dat het de echte naam van een contemporaine, met Dekker bevriende publicist was: Antonius (Toon) Bakels (1898-1964), cf. Antonius C. BAKELS, “Gast der Muzen: herinneringen uit lange jaren van vriendschap met Maurits Dekker (die zondag 65 jaar wordt)”, *De Telegraaf*, 15 juli 1961. Of die werkelijk Russisch kende, is twijfelachtig (zie verder).

43. Zie Nicolaas A. DONKERSLOOT, “Maurits Rudolf Joel Dekker (16 juli 1896 - Amsterdam - 8 oktober 1962)”, in: *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde*, 1963, 95; Lars BERNAERTS, “Een pleidooi voor verdediging: Maurits Dekker en de retoriek van *Waarom ik niet krankzinnig ben* (1929)”, in: *Verslagen en mededelingen van de Koninklijke Academie voor Nederlandse taal- en letterkunde*, 2008, 118, 3, 372-373; alsook Maurits DEKKER, *Waarom ik niet krankzinnig ben* (2e druk), Amsterdam, De Arbeiderspers, 5-7 (woord vooraf).

44. Cf. Wim COUDENYS, “De ideale vertaling heeft geen origineel: Russische pseudo-vertalingen in de Nederlandse literatuur”, in: *Yang*, 1993, 29, 4-5, 77-78. In dat overzichtsartikel staat Coudenys tevens stil bij Herman Heijermans, ook uit een joods gezin, die de Nederlandse critici al op een erg gelijkaardige manier een hak had gezet: met zijn pseudovertaalde eenakter *Abasverus* (1893), van de aan Tolstoj doen denkende ‘Rus’ ‘Ivan Jelakowitch’ (Herman HEIJERMANS, *Toneelwerken* (dl. 1), Amsterdam, Van Oorschot, 1965, 87). In plaats van aan Dostoevski hadden de critici dus beter *intertekstueel* aan Heijermans/Jelakowitch *Abasverus* kunnen denken, waarvan de setting (“een klein gehucht van Nizhni Novgorod”; *ibid.*, 94) het stuk door even groezelig is als die in Robazki's roman – of nog beter, *para- en metatekstueel*, aan het feit dat *Abasverus* in 1911 door Heijermans in een inleiding een “grappige mystificatie” en “kleine wraakoefening” was genoemd (*ibid.*, 85). Dekker zou in zijn jonge jaren overigens nog bij Heijermans “in de leer” zijn geweest, weet Jacobus M.J. Sicking, “Maurits Dekker” (55e aanvulling), in: Ad ZUIDERENT, Hugo BREMS & Tom VAN DEEL (eds.), *Kritisch lexicon van de moderne Nederlandstalige literatuur na 1945*, Houten, Bohn Stafleu van Loghum, 1994, 11.

wisselen lange en drammerige passages waarin de voor krankzinnig gehouden ik-verteller Vladimir Wirginszki zijn doktoren direct aanspreekt en breed uitgesponnen beschrijvingen van verschillende ontluisterende sleutelmomenten uit Wirginszki's leven elkaar af. De (anti)climax van dat deprimerende leven, en tegelijk van de hele roman, is Wirginszki's moord op zijn vrouw – overigens zoals in Dostojevski's *Misdaad en straf* uitgevoerd met een bijl.⁴⁵ Hierdoor, maar evenzeer vanwege de vele laag-bij-de-grondse personages, het onophoudelijke gepsychologiseer en de aldoor groezelige sfeer lag een vergelijking met Dostojevski inderdaad voor de hand. In recent narratologisch onderzoek heeft neerlandicus Lars Bernaerts aangetoond dat Dekker zich met zijn protagonist, en diens onverdroten “zelfbewuste vertelstijl”, heeft ingeschreven in de traditie van zogeheten *mad monologists*, die we ook terugvinden bij Dostojevski, meer bepaald in diens *Aantekeningen uit het ondergrondse* (1864).⁴⁶ Met het evenzeer retorisch overdachte, maar doordrammende geraisonneer van de autodiëgetische verteller uit dat donkere boek had het Nederlandstalige publiek al kunnen kennismaken in 1888, zij het dan via een ingrijpend bewerkte, intermediaire vertaling uit het Frans.⁴⁷ De vraag of Dekker voor een pseudovertalning heeft gekozen om esthetisch-innoverende redenen moet trouwens negatief worden beantwoord. Het Nederlandse systeem had zich immers al aan het eind van de 19e eeuw klaar getoond voor werk als *Waarom ik niet krankzinnig ben*, met name ten tijde van Marcellus Emants' thematisch en narratief verwante *Een nagelaten bekentenis* (1894).

Waar Sjaginjan vijf jaar eerder de “authenticiteit” van de vertaling ondersteunde aan de hand van een biografie van auteur Jim Dollar, laat Dekker de lezer geheel en al in het ongewisse wat betreft de identiteit van Boris Robazki. Dat hij wel een Rus moet zijn (al klinkt Robazki eerder Pools, zie verder), kunnen we afleiden uit de formulering, links van pagina 1: “Oorspronkelijke Titel: Исповѣданіе челоѡѡка”, Russisch voor “De biecht / Het biechten van een mens”,⁴⁸ en ook uit het feit dat het verhaal in Rusland speelt, al bewijst dat laatste *an sich* natuurlijk niets. Ook Jules Vernes *Michel Strogoff* speelt bijvoorbeeld helemaal in Rusland. Uit de eerste van in totaal slechts twee noten “van den vertaler” blijkt evenzeer dat er uit het Russisch is vertaald. Ter uitleg van “Duvelskoren”, een soort plaatselijk rattengif, lezen we:

De schrijver gebruikt hier het woord Wonioetsjka (Duivelsdrek). In het Nederlandsch heeft dit woord echter een andere betekenis dan in het Russisch. Wij bedoelen met Duivelsdrek de uit den wortel van Northex Asa foetida afkomstige gomhars, een onaangenaam riekend geneesmiddel uit Perzië, dat o.a. bij hysterie aangewend wordt. De schrijver bedoelt echter het in arseen-oplossing gedrenkte graan, dat aangewend wordt ter verdelging van ratten en muizen. Teneinde mis-

45. Boris ROBASKI, *Waarom ik niet krankzinnig ben* (bew. A. Bakels), 's-Gravenhage, Leopold, 1929, 232. Een handig inhoudsoverzicht biedt Lars BERNAERTS, *De retoriek van waanzin: taalhandelingen, onbetrouwbaarheid, delirium en de waanzinnige ik-verteller*, Antwerpen, Garant, 2011, 139-141.

46. Lars BERNAERTS, *De retoriek van waanzin*, 85, 89, (citaat op) 187 (een ander voorbeeld is de verteller-dagboekhouder uit Guy de Maupassants *Le Horla*, 1887). Cf. ook pp. 106 en passim, voor de vertellerscategorieën van de *fou raisonnant* en de *fou imaginant* (beide van toepassing op Wirginszki, p. 138).

47. Pieter BOULOGNE, *Het temmen van de Scyth*, 424.

48. Enigszins verdacht, maar nooit zo beschouwd, is dat dat Russisch hier in het cyrillisch staat afgedrukt (dat was niet gangbaar in Nederlandse vertalingen, maar wekte natuurlijk ontzag), bovendien in de precommunistische spelling (maar het betrof misschien al een ouder “origineel”), en dat er *ispovedanie* (“het biechten”) i.p.v. het veel courantere *ispoved* (“biecht”) staat.

verstand te voorkomen gebruikte ik hiervoor in de Nederlandsche vertaling het woord Duvelskoren.⁴⁹

Op het eerste gezicht overblijft de “vertaler” ons hier met zijn verregaande kennis van het Russisch én van de botanica. Duivelsdrek is inderdaad een onwelriekende, maar geenszins giftige plant, terwijl “du(i)velskoren” een dialectwoord blijkt voor de *wel* giftige blauwe monnikskap. Toch verwijst het Russische *vonjoetsjka* (behalve naar “stinkdier”) naar een stinkende, niet-giftige plant à la de duivelsdrek.⁵⁰

Anders dan bij Sjaginjan biedt Dekkers roman *geen* paratekstuele inleiding (of nawoord) – met daarin dan metafictionele sleutels die naar de eigenlijke auteur leiden – over de vertaalde auteur, maar dat wil niet zeggen dat het werk van spitsvondigheden verstoken is gebleven. Integendeel, *Waarom ik niet krankzinnig ben* is behalve een indrukwekkende narratieve constructie van een vóór alles wantrouwen wekkende (waan-zinnige?) verteller,⁵¹ ook een (naar alle waarschijnlijkheid) doordacht bouwspel van toespelingen op de Russische letteren en het werk van Dostojevski in het bijzonder.

Diens *Aantekeningen uit het ondergrondse* en *Misdaad en straf* noemden we al, maar niemand blijkt tot dusver te hebben opgemerkt dat de weinig courante naam van Dekkers protagonist Wirginszki weggeplukt blijkt uit Dostojevski's *Boze geesten* (*Besy*, 1872; ook vertaald als *Demonen* of *Duivels*). Aan de vraag of Dekkers Wirginszki – na aan zijn psychiaters te zijn ontsnapt – in de vijf koppige revolutionair-terroristische cel zou kunnen belanden zoals die waartoe Dostojevski's nevenpersonage Virginski behoort, zou je een speculatief essay kunnen wijden. *Boze geesten* was in 1920 in het Nederlands verschenen, met een tweede druk in 1928,⁵² maar Dekker kon de roman ook in een andere taal hebben gelezen of misschien zelfs helemaal niet. Wat Dekker (en/of “bewerker” Bakels) in dat geval mogelijk wel las, is een anoniem artikel in de *Provinciale Overijsselsche en Zwolsche Courant* van 2 december 1924. Daarin gaat het uitgebreid over “den derden cursusavond over Dostojewski”, vijf dagen daarvoor, waarop ene doctor Proost *Boze geesten* besprak. Bij de opsomming van de leden van de “kring van aanhangers van de moderne ideeën” lezen we daar: “verder Wirginszki en een zekere Lebjadkin, een dronkaard, die met zijn zuster Marja, die altijd dik gepoeierd is, mank en niet wel bij ‘t hoofd is, samenwoont.”⁵³ Hoogst opvallend is de wijze waarop Virginski's naam hier wordt gespeld, helemaal zoals de naam van Robazki's protagonist: “Wirginszki”. In Nederland werd de beginletter, de Russische В, lang als “w” (thans als “v”) weergegeven, maar treffender is de overname van de zonder meer foute – wel Hongaars (of slecht Pools) lijkende

49. Boris ROBAZKI, *Waarom ik niet krankzinnig ben*, 14. De andere noot legt het woord ‘icoon’ uit (p. 19).

50. Dekkers gedachtegang is vrij eenvoudig te reconstrueren: “duivelsdrek” vond hij een passend woord voor die geheimzinnige Russische rattengifvariant. Maar duivelsdrek is, helaas, net een heilzame plant, dus koos hij maar voor een andere, verwante (botanische) term met “du(i)vel-” erin (volgens het Meertens Instituut thans enkel nog in Belgisch-Limburg te horen: http://www.meertens.knaw.nl/pland/trefwoord.php?nederlandse_naam=Blauwe%20monnikskap&trefwoord=duivelskoren). De kenner van het Russisch die Dekker informeerde, wist blijkbaar dat het Russisch een woord bezit dat zowel met stank als met een plant wordt geassocieerd (*vonjučka*).

51. Zie Bernaerts' bovengenoemde publicaties.

52. Vertaald door Siegfried van Praag, zie Emmanuel WAEGEMANS & Cees WILLEMSSEN, *Bibliografie van Russische literatuur in Nederlandse vertaling 1789-1985* / *Bibliografija russkoj literatury v niderlandskom perevode 1789-1985*, Leuven, Universitaire Pers, 1991, 159.

53. “Dostojewski”, in: *Provinciale Overijsselsche en Zwolsche Courant*, 285, 2 december 1924, 3.

– transcriptie van “-ski(j)” (-ский) als “-szki”.⁵⁴ Niet minder noemenswaard is dat twee van Dekkers nevenpersonages, tot wie Wirginszki een deel van het verhaal in een soort paranoïde driehoeksverhouding staat, “Marja” en “Lebjadko” heten.⁵⁵ Een andere mogelijke allusie op *Boze geesten* in *Waarom ik niet krankzinnig ben* schuilt in de zogeheten oorspronkelijke titel, “De biecht van een mens” (zie hoger). *Boze geesten* bevat namelijk een gewaagd hoofdstuk, *De biecht van Stavrogin*, dat de toenmalige redacteuren niet wilden opnemen en dat pas in 1923 kon worden gepubliceerd.⁵⁶ Die Stavrogin is het hoofdpersonage van *Boze geesten* en zeker iemand die je om meerdere redenen krank van zinnen kunt beschouwen.

Niet alleen in Robazki’s roman kunnen (zeker nog andere) verwijzingen naar Dostojevski worden gevonden, eigenlijk schuilen die ook al in de biografie van Dekker zelf. De schrijver werd eind 1921 vier maanden opgesloten voor zijn vermeende hulp aan de dubbele roofmoord op een rijke bejaarde vrouw en haar wat jongere nicht (vgl. de plot van *Misdaad en straf*). Ook Dostojevski zat in zijn jonge jaren zoals bekend in (Siberische) gevangenschap, zij het om politieke redenen.⁵⁷ De Rus schreef daarover later het ontluisterende *Aantekeningen uit het dodenhuis* (1862). Dekkers eersteling heette *Doodenstad* (1923), een “reportage” met als ondertitel: “Schetsen uit het gevangenisleven”.⁵⁸

Over dat soort parallellen schreef men, zeker in Dekkers tijd, graag “positivistische” artikels, en het feit dat dit nooit gebeurd is, geeft aan dat Dekker ondanks zijn geslaagde Robazkitruc nooit tot de groten van de Nederlandse letterkunde heeft behoord. Nog het merkwaardigst, en wel bijzonder pijnlijk voor Dekker en zijn inventiviteit, is dat werkelijk niemand zich, ook niet na de ontmaskering, heeft afgevraagd of de naam “Robazki” iets zou kunnen betekenen en/of naar iets of iemand zou kunnen verwijzen. Die familienaam nu is eerder Pools dan Russisch en wordt sowieso het best uitgesproken als [Robatski], waarbij we de *z* interpreteren als de Duitse spellingsvariant van de Poolse “c” in die positie ([ts], Russ. ц). De betekenis van die naam verwijst naar “laag-bij-de-grondse” levensvormen als “insect, beestje, worm” (Pools: *robak*, verzamelnaam: *robactwo*), en het afgeleide adjectief *robaczyny* (“rot, verrot, bedorven”) staat semantisch wel heel dicht bij de stank van de term “Wonioetsjka” uit de besproken vertalersnoot. Het moge duidelijk zijn (maar is dat nooit geweest): er hangt een verdacht geurtje aan deze schrijversnaam. Daarenboven had die “bedorven” Robazki, blijkens de oorspronkelijke titel, inzake zijn ware identiteit ook iets op te biechten...

Uit de Russische letteren, tot slot, is ons één personage Robatski bekend. Aan het eind van Isaak Babels intrigerende “Pan Apolek”, uit zijn bekende verhalencyclus *Rode ruiterij* (1926), duikt een katholieke kerkdienaar met die naam op.⁵⁹ Zoals de jood Dekker in *Waarom ik niet krankzinnig ben* christenen laat optreden van een andere strekking (nl. de Russisch-orthodoxe) dan degene die men normaal in Ne-

54. Of Van Praags vertaling *Boze geesten* uit 1920 ook de spelling “Wirginszki” bevat, kon niet tijdig worden nagegaan. In elk geval waren slordige transcripties toen verre van ongevoel.

55. En dus weliswaar niet Lebjadkin, zie Boris ROBAZKI, *Waarom ik niet krankzinnig ben*, 97-113.

56. Emmanuel WAEGEMANS, *Geschiedenis van de Russische literatuur*, 163.

57. *Ibid.*, 153-154 (van 1849 tot 1857).

58. Jacobus M.J. Sicking, “Maurits Dekker”, 10, A-1; Herman FRANKE, “De verloren eer van Maurits Dekker”, in: *Het Oog in 't Zeil*, 1991, 8, 4.

59. Isaak BABEL, *Verzameld werk* (dl. 1: Verhalen & dagboekbladen; vert. C.B. Timmer), Amsterdam, Meulenhoff, 1979, 25-33.

derland (protestanten/katholieken) aantrof, evenzo beschrijft de jood Babel in “Pan Apolek” christenen van een andere strekking (nl. katholieken) dan de orthodoxen die men normaal in Rusland observeerde (al was Babels Oekraïense geboortestad Odessa religieus bepaald divers). Zeker, deze parallel is vergezocht, en het is maar de vraag of autodidact Dekker iets dergelijks zelf zou kunnen hebben uitgedacht. Helaas kunnen we ook niet meer traceren of zijn bewerker Bakels wel genoeg van de Slavische talen en letteren afwist.⁶⁰ Hoe dan ook verscheen Babels *Rode ruiters* zowat onmiddellijk ook in het Duits (nog in 1926)...⁶¹

We kunnen ermee besluiten dat Dekkers – uitsluitend Nederlandstalige – lezers en critici aan het begin van de jaren dertig nog (lang) niet vertrouwd waren met de klassieken uit het Slavische Oosten. De in onze “Inleiding” genoemde motor van de (Russische) wereldliteratuur was nog niet warmgedraaid. Vanaf de jaren vijftig, met de opkomst van uitgeverij Van Oorschots prestigieuze en gevierde *Russische Bibliotheek*, begon die motor pas echt op volle toeren te draaien. Had Dekker zijn Robazki-/Dostojevskitrukendoos dus een kwarteeuw later bovengehaald, dan zou de kritiek er mogelijk wel enthousiast zijn opgesprongen en er – zoals wij nu – vast ook allusies en andere slimmigheden uit hebben opgediept die Dekker misschien niet eens bedoeld had. *Waarom ik niet krankzinnig ben* bevat immers nog veel meer, niet zelden obscure (pseudo-)Russische namen, die we binnen het bestek van dit artikel niet kunnen behandelen.

Toch moeten we ook bedenken dat Dekker de critici met zijn “vertaling” dan veel minder makkelijk – en waarschijnlijk helemaal niet – in de luren had kunnen leggen. Hoe het ook zij, in 1929 had hij een geschikte leeftijd (33) om, na de valse start van zijn schrijverscarrière, vanuit de *tabula rasa*-motivering als literator te herrijzen.

*
* *

Anders dan bij Sjaginjan hebben ideologische overwegingen niet meegespeeld bij de beslissing van Dekker om in het Nederlands een Dostojevskiaan roman te publiceren en die te presenteren als een vertaling uit het Russisch. Het Nederlandse systeem werd veel minder van hogerhand gestuurd dan dat in de Sovjet-Unie het geval was, en Dekker kon zich bij zijn pseudovertaling in alle rust focussen op het spel met de lezer: allusies en andere meer of minder metafictionele slimmigheden die de fictie van de pseudovertaling doorpriekten of net verstevigden, maar omdat de lezers en de critici in de twintiger en begin dertiger jaren nog niet vertrouwd genoeg waren met de (in dit geval Russische) wereldliteratuur, heeft men hier niet de minste aandacht aan geschonken.

De analyse van het lot van de pseudovertalingen van Sjaginjan en Dekker, binnen hun respectieve literaire systemen, toont aan dat de reden om voor een pseudovertaling te kiezen, hoewel in hetzelfde decennium, van cultuur tot cultuur fundamenteel kan verschillen. Zo is de *tabula rasa*-reden bij Sjaginjan eerder comple-

60. In zijn herinneringen over de Robazkitruc weidt hij daar helaas niet over uit, cf. Antonius C. BAKELS, “Gast der Muzen”, 11.

61. Ulrike JEKUTSCH, “Isaak Babel’s ‘Konarmija’ im Deutschland der zwanziger Jahre”, in: *Zeitschrift für Slavistik*, 2005, 50, 3, 255-269.

mentair met de ideologische reden (de sociale druk om een proletarische literatuur te creëren), terwijl de van zijn pen levende Dekker ook deels uit commerciële overwegingen een poging deed om zijn literaire carrière een nieuwe kans te geven door mee te drijven op de Dostojevskihype in de Nederlandse letteren. De invloed van Dostojevski's oeuvre op de letteren neutraliseren was nu precies de doelstelling van de gewaagd populariserende, zeg maar “esthetisch-innoverende” introductie van Rode Pinkertons in Rusland. De literaire hype uit het Oosten was inderdaad een heel andere dan die uit het Westen, maar lucratieve pseudoververtalingen genereerden ze dus allebei.

Metafictionele elementen in de werken van beide auteurs moesten er mee voor zorgen dat zij ontmaskerd konden worden. In het geval van Sjaginjan duurde het even voor die ontmaskering er kwam, en tegen die tijd had zij daar ook geen behoefte meer aan. Reeds tegen het eind van de twintiger jaren was het in de Sovjet-Unie (ook fysiek) veel veiliger om niet geassocieerd te worden met de pulp van de Pinkertons en had zij, integendeel, meer succes onder haar eigen naam, als auteur van Armeense, niet-Russische origine. Dekker, daarentegen, slaagde er wel in om zijn carrière deels te lanceren, maar het succes van de maskerade was kleiner dan hij droomde. De joodse Amsterdammer hoopte vermoedelijk dat de kritiek hem behalve om zijn psychologische roman ook zou loven vanwege de verschillende spitsvondigheden die hij in zijn roman had gestopt. Daaruit had men kunnen opmaken dat het geniale van zijn pseudoververtaling zich allerm minst beperkte tot het feit *dat* het een pseudoververtaling was. Zodra de critici echter begrepen dat ze bedot waren geweest, vonden ze de roman al beduidend minder interessant en nam niemand kennelijk nog de moeite om Dekkers erudiete allusies en andere kunstgrepen onder de loep te nemen.

Michel DE DOBBELEER & Piet VAN POUCKE

UGent

Michel.DeDobbeleer@UGent.be – Piet.VanPoucke@UGent.be

